

**OS “ÍNDIOS MOLHADOS” DE NAIR BENEDICTO: FOTOGRAFIA DOCUMENTAL,
HISTORICIDADE VISUAL E LUTAS INDÍGENAS****NAIR BENEDICTO’S “ÍNDIOS MOLHADOS”: DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY,
VISUAL HISTORY AND INDIGENOUS STRUGGLES**Caio de Carvalho Proença¹

Resumo: O presente artigo pretende realizar uma análise do ensaio “Índios Molhados”, produzido por Nair Benedicto após parte de seu acervo molhar em uma enchente na sua casa. Benedicto nasceu em 05 de janeiro de 1940 na cidade de São Paulo-SP, e estas fotos, produzidas em 1985 na região norte do Brasil com a temática indígena, foram ressignificadas após o acidente, que alterou suas tonalidades e visualidade. Tais fotografias podem ser contextualizadas em um momento de transformações sociais no Brasil, além de uma historicidade própria das imagens fotográficas produzidas sobre os povos indígenas no Brasil. Desenvolveremos uma análise acerca da visualidade de Nair Benedicto neste ensaio a partir das mudanças fotográficas dos povos indígenas ao longo dos anos 1970 e 1980, contemplando tanto a trajetória da fotógrafa quanto os usos das fontes ao longo do tempo.

Palavras-chave: Nair Benedicto; Fotografia Documental; Indígenas no Brasil; Ditadura Militar.

Abstract: This paper intends to carry out an analysis of the essay “Índios Molhados”, produced by Nair Benedicto after part of his 35mm negative archive being submerged in a flood in his house. Benedicto was born in January 05, 1940, in São Paulo (Brazil). These photos, produced in 1985 in the northern region of Brazil with an indigenous theme, were re-signified after the accident, which changed its tones and visuality. Such photographs can be contextualized at a time of social change in Brazil, in addition to the historicity of the photographic images produced on indigenous peoples in Brazil. We will develop an analysis about the visuality of Nair in this essay based on the proposal by the visual transformations of photography of indigenous people in Brazil during the 70’s and 80’s, considering both the trajectory of the photographer and the uses of the photography over time.

¹ Professor Efetivo de História pelo Poder Executivo do Rio Grande do Sul, Doutorando em História, Cultura e Etnicidade pelo PPGH-PUCRS (CAPES) e Mestre em História pela PUCRS. Licenciado e Bacharel em História pela PUCRS com participação na Universidade de Manchester (ING) e Universidade Nacional de Córdoba (ARG). Especialista em Gestão Escolar, Supervisão Escolar, Coordenação Pedagógica. Fotógrafo profissional. Ganhador do prêmio Pesquisa Destaque pela ANPUH. E-mail: caio.proenca@acad.pucrs.br Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-0912-0047>

Keywords: Nair Benedicto; Documentary; Indigenous peoples in Brazil; Military dictatorship in Brazil.

O objetivo deste texto é apresentar de quais formas Nair Benedicto inicia seu olhar acerca da sua produção fotográfica de povos originários no Brasil dos anos 80, suas memórias e trajetória fotográfica. A fotógrafa nasceu em 05 de janeiro de 1940, na cidade de São Paulo – SP. Ela esteve imersa pelo contexto social de miserabilidade e informalidade vivida pelos brasileiros dos anos 1940-1990. Nesse sentido, apoio-me nas leituras de Maria Beatriz Coelho (2012), Fernando de Tacca (2011) e depoimentos de Nair Benedicto², que abordam o lugar da fotografia no Brasil e o contexto econômico-social vivido ao longo da Ditadura Militar (1964-85), além das diferentes produções fotográficas sobre os indígenas desde 1900 até 1980 para compreender a trajetória de Benedicto nessa temática visual.

A interpretação dos relatos orais de Nair Benedicto é pensada como fragmentos de memória de seu passado, em que ela reflete sobre sua prática fotográfica³, assumindo que sua experiência envolve alguns aspectos bastante singulares: a experiência de viver na capital paulista ao longo do período da Segunda Guerra Mundial, a precarização das condições trabalhistas dos anos 1960, a insatisfação pessoal pelo abandono e pela condição de vida dos brasileiros de forma geral, a sua circulação por todo território nacional documentando fotograficamente questões relacionadas ao mundo do trabalho, a autonomia profissional, o engajamento pelo fim da ditadura e, finalmente, o seu engajamento em uma causa humanística – a defesa da dignidade humana – que se desenvolve numa prática fotográfica de denúncia e também no seu aspecto pedagógico do olhar, ao narrar visualmente situações que remetem o observador a sentidos variados daquilo que ele vê.

² A coleta de depoimentos junto com a fotógrafa priorizou a metodologia de história oral temática (MEIHY, 2018).

³ No presente artigo, serão analisados trechos de depoimentos da Nair Benedicto, realizados pelo autor (2016) e também por BONI (2013), BENEDICTO (2019) e também de ANDUJAR (2019). Além de fontes visuais relacionadas ao ensaio “Índios Molhados”, a partir de seu acervo digital N-Imagens (<http://www.n-imagens.com.br>).

No sentido de elaborar sua trajetória, Nair Benedicto assume o papel, através da sua prática documental⁴, de estabelecer rumos e guias das suas pautas principais na fotografia. De modo pessoal, se estabelecendo quase sempre como uma fotógrafa que atuava não apenas a partir de encomendas de fotografias, mas sim na busca de criar um repertório característico de suas motivações próprias. Desse ponto, surgem séries fotográficas que constroem a narrativa visual dos tempos da sua trajetória: os povos indígenas, a mulher no meio urbano, as condições políticas e as lutas sociais no período da ditadura militar, a busca do outro e, também, as condições trabalhistas no Brasil.

Na primeira parte do artigo, será desenvolvido brevemente a trajetória que Nair Benedicto tomou até entrar em contato com a fotografia. Nesse contexto, o Brasil passou por diversas transformações sociais e culturais. O campo da fotografia (COELHO, 2012) começa a se profissionalizar, e Nair Benedicto estava inserida nesse movimento de lutas trabalhistas e pela garantia de direitos trabalhistas para a categoria dos profissionais da imagem.

Em um segundo momento, levanto uma revisão sobre a produção fotográfica dos povos indígenas na região Norte do Brasil, a fim de contextualizar quais visualidades foram criadas com essa temática. Essas produções, que vão desde o início do séc. XIX até os anos 1980 (recorte onde Nair Benedicto estaria fotografando os povos indígenas do Norte do país), irão marcar referências, criar um imaginário sobre os indígenas e serão imagens utilizadas tanto por profissionais da imagem, imprensa e governantes a fim de criarem uma percepção externa de quem eram os indígenas no Brasil.

Por fim, analiso a produção de Nair Benedicto em um ensaio, intitulado pela autora como “Índios Molhados”, de um pedaço de seu acervo pessoal que sofreu um acidente após parte de seus negativos terem sido molhados pela chuva em São Paulo. Essa produção tomou significados diferentes dos iniciais, proposto pela própria fotógrafa, as imagens manchadas e marcadas pelo desgaste nas emulsões dos negativos anunciam temáticas sobre o apagamento da memória indígena, o descaso do governo Brasileiro perante as lutas por direitos civis destes povos e diversos assuntos atuais –

⁴ Fotografia documental no sentido de LUGON (2007) e MONTEIRO; ETCHEVERRY (2019).

presentes no debate público brasileiro principalmente no contexto pós-eleições de 2018.

Uma trajetória para a fotografia: a Nair Benedicto e o campo da fotografia brasileira nos anos 1980

Nair Benedicto possui uma vida praticamente inteira voltada à defesa de causas sociais, direitos humanos, preservação da terra e da vida indígena e na defesa de causas trabalhistas. A fotografia foi a ferramenta que ela utilizou dos anos 1960 até a atualidade para documentar e mostrar as desigualdades e as explorações ocorridas em diversos cenários e contextos brasileiros.

Ela nasceu em 1940, na cidade de São Paulo. Neta de quatro avós italianos que vieram para o Brasil como imigrantes, passaria em sua infância por condições difíceis junto com seus pais. Nesse período que ainda era criança, Nair relembra que “vivia no bairro da Liberdade, e pertinho da nossa casa tinha a sede de um jornal que não era propriamente comunista, mas visto como transgressor nessa época”⁵, e além de ter seus pais como figuras representativas de comprometimento com as dificuldades dos outros, percebeu que em seu redor também existia a dificuldade e o acolhimento do outro, pois “quando a polícia batia nesse jornal, sempre lembro que era uma correria. Meus pais acolhiam crianças das famílias dos trabalhadores do jornal em casa, e lembro bem dessa arrumação de camas para dar lugar a mais uma criança”⁶.

Benedicto é formada em rádio e televisão pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), em 1972. Nem todos os fotógrafos(as) desse período possuíam uma formação em Ensino Superior, mas Nair Benedicto se enquadra nesse momento como uma das profissionais da fotografia no país com formação

⁵ PROENÇA, C. de C. *Entrevista: Nair Benedicto*. Entrevista feita em Maio de 2016. Disponível fisicamente no Laboratório de Pesquisa em História Oral, Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS.

⁶ Depoimento de Nair Benedicto, realizada em Porto Alegre em maio de 2016. Além das fotografias e da entrevista, utilizei-me de um levantamento fotográfico do seu acervo pessoal disponível em Livros fotográficos, no site N-Imagens, na revista Veja e IstoÉ, que me possibilitou acompanhar o lado público e social de sua trajetória e identificar alguns percursos na sua inserção no espaço público desse período.

universitária⁷. Ao longo dos anos 1980 e 1990, a formação passa a se tornar mais comum nessa área, como relembra Maria Beatriz Coelho (2012):

Em 1969, o decreto-lei 972 criou a reserva de mercado para graduados em jornalismo. A disciplina de rádio, televisão e fotografia passou a constar nos currículos das faculdades, ainda que os fotógrafos continuassem a ser socialmente desvalorizados. Dos 129 fotógrafos, nascidos entre 1940 e 1970, que mais publicaram e participaram de exposições no Brasil, pelo menos 102 possuem curso universitário. (COELHO, 2012, p. 120).

Após estudar na USP, Benedicto se queixa da situação acadêmica “na USP nós não tínhamos debates, o curso de comunicação era muito ruim, começamos a contestar tudo, nos mobilizamos e trouxemos o Rossellini e o Edgar Morin. Sem dinheiro sem nada, conseguimos fazer com que o curso se mobilizasse”. Essa formação faz com que ela se lembre que antes de entrar na USP teve contato com Vilém Flusser: “ele era um pensador da fotografia brilhante. Também tive aulas de literatura com o Alexandre Barbosa, que nos propiciou muitos debates”. Essas mobilizações que Nair Benedicto se envolve ao longo de sua juventude são depois lembradas como momentos de formação de princípios: “depois de 64 foi a gota d’água, tínhamos que nos posicionar, e ali foi um momento da minha vida de formação e aprendizagem sobre tudo o que estava errado. Para lutar e tentar mudar algo”.

Do ponto de vista fotográfico, o Brasil dos anos 1970 e 1980 também é o momento em que as agências fotográficas e as revistas semanais⁸ começam a surgir (PROENÇA, 2017; SOUZA JÚNIOR, 2015), se delineando em torno dos movimentos da profissionalização da fotografia (SOUSA, 2004; MONTEIRO, 2015) além da publicação de jornais independentes, como *O Movimento*⁹, que também colaboravam indiretamente na luta por mais direitos trabalhistas dos fotógrafos. Benedicto

⁷ As fontes fotográficas citadas ao longo deste artigo se encontram disponíveis em acervo digital on-line da agência fotográfica de Nair Benedicto e outros(as) fotógrafos(as) brasileiros “N-Imagens” pelo link: <http://www.n-imagens.com.br/>. Já os depoimentos com a fotógrafa, encontram-se disponíveis fisicamente nos acervos dos Laboratórios de História Oral, mencionados nas referências deste artigo.

⁸ Saliento em especial as revistas *Veja* e *IstoÉ*, de *Veja* às edições de número 420 à 780 (1977-1979) e *IstoÉ* das edições de número 11 à 130 (1976-1979), disponíveis no acervo histórico da Biblioteca Central da PUCRS.

⁹ Acervo Digital jornal *O Movimento*. Núcleo de Pesquisa em Ciências da Comunicação – PUCRS.

colaborou com fotografias em revistas semanais, nas agências fotográficas e também “colaborava para o *Movimento*, que era um jornal alternativo constantemente censurado nos anos 1970, assim como o *São Paulo*, um jornal organizado pelo Dom Evaristo Arns”, relembra Nair Benedicto.

A prisão de Benedicto ainda quando era estudante da USP, em 1969, ficando detida pelos militares durante 9 meses, quando já era mãe de três filhos, casada e estudante de jornalismo, fez com que ela entrasse realmente no mundo fotográfico. Segundo ela:

Quando eu fazia rádio e televisão na USP eu pensava seriamente em trabalhar com televisão, queria ser free-lance, fazer minhas discussões em pequenos formatos, coisas de dez minutos em vídeo profissional, queria produzir e oferecer produtos televisivos, sem vínculo empregatício com ninguém. Estava encaminhando bem. Eu até havia feito uma viagem para pesquisar equipamentos. O fato é que eu não consegui nada, porque, além de tudo, para trabalhar em televisão você tinha que apresentar o “raio” do atestado de boa conduta, cuja exigência era ilegal, totalmente ilegal, mas era exigido por todas as emissoras. Sem ele, você não permanecia em televisão alguma.

A sua prisão no DOPS cria o primeiro impedimento para seguir com a profissão que queria, de cinegrafista na televisão:

Esse impedimento fez a fotografia aparecer como uma alternativa em minha vida. Vi na fotografia a possibilidade de trabalhar com o que eu queria, que era a imagem. Mesmo que eu encontrasse dificuldades para mostrar minhas fotografias, a possibilidade era maior, eu podia trabalhar independente, sem vínculos empregatícios.¹⁰

A fotografia passa a ser a principal fonte de renda de Nair Benedicto, que atua até hoje como fotógrafa, buscando além de denunciar os descasos sociais no Brasil, demonstra a sua afinidade e proximidade com causas que já vivenciava quando criança e estudante: as condições sociais dos trabalhadores e o futuro dos profissionais jovens. Ao longo dos anos 1970, após sair do espaço de repressão da ditadura, Nair Benedicto funda, junto com outros fotógrafos, a Agência F4 de Fotojornalismo. Atuou lá de 1979 a

¹⁰ Depoimento de Nair Benedicto a Paulo César Boni (2013), publicado na revista *discursos fotográficos*.

1991, fotografando como *freelancer* para diversos veículos de comunicação no Brasil e no exterior, como *Veja*, *IstoÉ*, *MarieClaire*, *Paris Match*, *Newsweek* e *Time*.

Os anos 1980 foram marcados por um crescimento na inauguração de agências de fotografia no país. A princípio, elas serviam como pequenos negócios da imagem, e obviamente faziam circular suas fotografias com mais organização do que as sucursais de jornais e revistas se propunham. O engajamento político e a reivindicação de direitos trabalhistas para os fotógrafos viriam a surgir apenas no fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, carregados pelo clima político em pleno processo de abertura democrática e de lutas sindicais e trabalhistas no país¹¹. Algumas das agências formadas nesse contexto foram: Ágil Fotojornalismo (DF), Agência F4 (SP), Agência Ponto de Vista (RS), agência ASA (BA), Kamara-Ko (PA), Tyba (RJ), Geraes (MG), Extra Fotojornalismo (MG), Agência Angular (SP)¹², por exemplo.

As agências formavam uma teia de relações e uma rede de profissionais que dialogavam pautas e objetivos em comum, tanto nos anos 1960 quanto nos anos 1980. A partir desse cenário político e social, as agências deixaram de ser apenas pequenos negócios de imagem para também compor as discussões sobre profissionalização do fotógrafo, criação de direitos trabalhistas para a categoria, tabelas fixas de valores e a luta por espaço visual, propriedade de seus negativos e autoria fotográfica, que eram temas não totalmente respeitados ainda no meio da imprensa nacional (COELHO, 2012).

Neste período em que Nair Benedicto atuou na Agência F4¹³, cada vez mais sua fotografia vai se tornando uma forma de expressar e dar a ver desigualdades vividas

¹¹ Cf. SOUZA JÚNIOR (2015) e PROENÇA (2017).

¹² Cf. PROENÇA (2017).

¹³ A Agência F4 foi a primeira cooperativa fotográfica criada no Brasil, acompanhou os grandes movimentos políticos e sociais que abalaram o país desde os anos 70. Faziam parte desta agência, além de Nair Benedicto, os fotógrafos Juca Martins, Rogério Reis, Delfim Martins, Ricardo Malta dentre outros(as). Ela tinha como referência a agência francesa Magnum. Tanto pelo seu compromisso político e militante, e mais tarde pelas suas escolhas estéticas e temáticas, mas também graças à forte personalidade de seus fotógrafos. A agência é, em muitos aspectos, um jogador importante no renascimento do fotojornalismo no Brasil na década de 1980. Além de ser um local de reunião de diversos(as) fotógrafos(as), foi uma das agências que levantou as primeiras pautas que reivindicaram a posse dos negativos dos(as) fotógrafos(as) que atuavam em jornais e revistas no Brasil; a autoria das

por diversas regiões do Brasil, em meio à ditadura militar. Nos anos 1980, em especial, Nair Benedicto dedica-se também a fotografar os povos indígenas em cidades e no interior dos estados brasileiros.

Junto com o ambiente de abertura política no Brasil dos anos 1980, Nair Benedicto se junta a diversas causas a fim de denunciar visualmente situações precárias de vida, as lutas pela terra, as culturas dos povos originários e seus ritos, a presença dos indígenas no meio urbano e rural. Essa fotografia também pode ser percebida como uma forma de denúncia, característica do momento vivido nos anos 1970 e 1980 no Ocidente (SOUSA, 2004). Além disso, o olhar perante os indígenas no Brasil possui sua própria historicidade, que deve ser compreendida a fim de problematizar a visão e a visualidade (MENEZES, 2015) produzida sobre os indígenas, e Nair Benedicto se enquadra nessa história.

A produção fotográfica sobre os povos originários no Brasil: considerações historiográficas

Para Stuart Hall, o conceito de etnicidade na historiografia comumente vem sendo elaborado a fim de perceber as construções de discursos que se fundam nas diferenças entre características culturais e religiosas de determinados grupos (HALL, 2003, p. 51). O foco de diversas visualidades¹⁴ construídas por fotógrafos acerca da imagem dos indígenas no Brasil quase sempre levaram em conta as diferenças entre os habitantes de centros urbanos, geralmente católicos, brancos e pertencente às elites até meados dos anos 1950, devido ao escasso acesso aos equipamentos fotográficos e inclusive à possibilidade de *ser fotógrafo* nessa época, diante de um olhar do habitante das florestas atlânticas e seus ritos.

fotografias publicadas; uma tabela mínima de valores sobre tipos de fotografias (que hoje é comumente utilizada pelas ARFOCs ao redor do país) e também pela luta trabalhista, na busca da legalização e registro do reconhecimento da profissão de fotógrafo(a). Para maior conhecimento acerca das lutas das agências fotográficas neste período cf. SOUSA JÚNIOR (2015).

¹⁴ No sentido de MITCHELL (2002, p. 170-171) “um sistema de códigos que interpõem um véu ideológico entre nós e o mundo real”.

No momento em que se iniciaram os primeiros registros fotográficos sobre os povos indígenas no território brasileiro o olhar foi do visitante que vê o exótico. Assim, no início do século XX, as fotografias dos indígenas circulavam como forma de apresentar, via cartões postais impressos, a figura *exótica* que sobrevivia de maneira diferente dos brancos. Essa produção fotográfica constata usos das imagens produzidas para exploração e exclusão, a partir da fotografia, pela diferenças de costumes, vestimentas e fenotípias. Lilia Moritz Schwarcz (1993) também reforça que esse olhar perante o outro não-branco era comum no século XIX e início do XX, muito devido ao cientificismo europeu ainda estar vinculado à um olhar segregador. Obviamente o discurso legitimado pela ciência fez uso das imagens, naturalizando o olhar perante os indígenas como *estranhos, diferentes*. Hall (2003) ainda afirma que este significado atrelado ao termo raça é uma construção social e política. Veremos que a construção social de raça também será reforçada ao longo da primeira metade do século XX pelos usos da fotografia indigenista.

Fernando de Tacca (2011) afirma que houve pelo menos três momentos da visualidade fotográfica dos indígenas sendo produzida no Brasil: uma visão cientificista, outra atrelada à construção de imagem da nação e uma visão antropológica e simbólica, mais vinculada ao campo das artes visuais. O primeiro olhar é justamente o que vê os indígenas como seres “exóticos/selvagens”, um olhar conjugado pelo racismo cientificista do século XIX, “com fotografias em formatos de cartões-postais publicadas em revistas científicas europeias, após expedições de estrangeiros em busca dos índios amazônicos em seu habitat natural”, e continua,

A produção isolada dos fotógrafos aqui elencados, pertencentes ao século XIX e nas fronteiras do século XX, demonstram inicialmente uma presença exótica dos nativos nos trópicos – similar a muitas outras produções –, a alimentar o gabinete de curiosidades do mundo europeu sobre povos distantes e ‘primitivos’. Algumas fotos do período são abusivas de práticas de domínio do corpo de nativos como espetáculo visual e com grau elevado de superioridade na condução da produção fotográfica. As fotos realizadas pelo reverendo George Brown nas Ilhas Salomon, em 1902, são exemplares desse abuso (TACCA, 2011, p. 203).

Esse olhar do europeu viajante moldou a visualidade sobre os povos indígenas em um primeiro momento, já fundado antes mesmo do surgimento da fotografia, de modo a priorizar um olhar que separava o homem “civilizado” daquele “primitivo”. Ao longo do início do século XX, principalmente após as primeiras produções fotográficas da Comissão Rondon¹⁵, a visualidade sobre os indígenas passa a se transformar não apenas em uma visão sobre o exótico, mas também sobre tradições pertencentes à cultura de qualquer brasileiro: o pertencimento àquela raça¹⁶.

Essa visão, que já fora construída de outras formas na literatura, música, escritos históricos e inclusive na política, de que os indígenas eram selvagens (e a parcela que fora dominada pelos brancos eram os *bons-selvagens*) foi se perpetuando e passando também por um processo que Lilia Schwarcz chama de “romantização da repressão dos povos indígenas no Brasil” (SCHWARCZ, 2019, p. 167). Esse processo de romantização fez parte da segunda visualidade construída fotograficamente sobre os povos indígenas no Brasil (Tacca, 2011, p. 204) quando da fundação do Serviço de Proteção ao Indígena (SPI, 1911) que buscou integrar os povos, mapeando-se o local, desbravando suas terras e procurando estabelecer contato com eles. Esse processo de “redescoberta” foi problemático,

Nesse momento dado à voga do positivismo e das teorias deterministas raciais, a certeza do progresso e da evolução única levava a justificar uma política de extermínio, como se tais populações estivessem previamente condenadas ao desaparecimento. Apesar dos termos expressos na Constituição republicana, tardaria para que uma política sistemática de proteção e inclusão fosse implementada, e mesmo essa, nos tempos atuais, precisa de muita ratificação para que as terras indígenas não sejam sujeitas a constante risco e sob litígio e disputa de responsabilidade. (SCHWARCZ, 2019, p. 169).

¹⁵ As Comissões Rondon foram criadas pelo Cândido Mariano da Silva Rondon, oficial-engenheiro da academia militar formado em 1889. Rondon foi na chefia da Comissão de “Linhas Telegráficas Estratégicas de Matto-Grosso” ao Amazonas, encerrada em 1916, a qual o colocou frente a frente no sertão a vários grupos indígenas de pouco contato com a “civilização”, levando-o a criar o Serviço de Proteção ao Índio, em 1910. Chamado inicialmente de Serviço de Proteção ao Índio (SPI) e Localização do Trabalhador Nacional, esse órgão governamental esteve ligado ao Ministério da Agricultura e já trazia a ideia de integração das populações indígenas ao processo produtivo nacional. Influenciado fortemente pelo positivismo, Rondon deu uma característica humanística ao SPI. Para maiores leituras acerca deste tema cf. TACCA (2011).

¹⁶ Aí temos de reforçar a visão social de raça, muito discutida por Djamila Ribeiro (2019), Lilia Moritz Schwarcz (2019) e Silvio Luiz de Almeida (2019).

A Comissão Rondon realizou de 1912 até 1956, a partir de sua Seção de Cinematografia e Fotografia, a publicação de fotogramas e álbuns fotográficos. Nesse momento, a visualidade construída por fotógrafos que acompanhavam as Comissões do SPI foi utilizada pelas elites e por governantes a fim de elevar o sentimento nacional por meio de suas origens mais remotas: os povos indígenas e tudo o que eles representariam.

Os álbuns, os artigos publicados nos principais jornais do país e principalmente as apresentações dos filmes seguidas de conferências, funcionavam como uma espécie de *marketing* pessoal e uma forma de persuasão para a continuidade das atividades da comissão. Visavam principalmente a elite urbana, sedenta de imagens e informações sobre o sertão brasileiro, e principal grupo formador de opinião. Assim, Rondon alimentava o espírito nacionalista construindo etnografias de um ponto de vista estratégico e simbólico: a ocupação do oeste brasileiro através da comunicação pelo telégrafo, pela visualidade da fotografia e do cinema mudo. (TACCA, 2011, p. 206).

Esse uso, algumas vezes indiscriminado, da imagem dos povos indígenas moldou a segunda metade dos anos 1900 rumo ao sensacionalismo midiático¹⁷ e também ao ufanismo no “mito das três raças” de Darcy Ribeiro (SCHWARCZ, 1993). Essa imagem do indígena tradicional contribuiu para a formação de um imaginário coletivo sobre o indígena no Brasil, e “devemos principalmente à Comissão Rondon e à revista *O Cruzeiro* a sedimentação dessa visão, ainda presente nos dias de hoje” (TACCA, 2011). A partir dos anos 1970 e 1980, a visualidade sobre os povos originários passa a se transformar, principalmente pela produção fotográfica de Claudia Andujar (MAUAD, 2012). De acordo com Ana Maria Mauad,

Entre 1972 e 1977, quando é enquadrada na Lei de Segurança Nacional, Claudia (*Andujar*) realiza uma imersão fotográfica orientada pela determinação de “recriar as imagens do invisível”, afastando-se da perspectiva documental, na busca de uma expressão integral dos rituais xamânicos e da mitologia

¹⁷ Como no caso da fotorreportagem em *Cruzeiro* do casamento de uma indígena do caiapó com um sertanista, no viés do cruzamento entre as raças elaborado por Darcy Ribeiro, publicadas nas edições “Minha noiva é uma índia” (1 nov. 1952), “Kalapalos invadem a ‘cuiabá’ dos arranha-céus” (29 nov. 1952) e “Abandonada pelo branco morreu Diacuí” (22 ago. 1953).

Yanomami. Este percurso é na pautado na relação de confiança que se desenvolveu na convivência de meses de permanência nas aldeias, permitindo-lhe elaborar uma nova abordagem da experiência fotográfica afastada dos padrões clássicos da representação indigenista (grifo nosso, MAUAD, 2012, p. 133).

Claudia Andujar, nascida em Neuchâtel na Suíça em 12 de junho de 1931, naturalizada brasileira, registrou o cotidiano dos Yanomami de maneira totalmente diferente dos registros fotográficos criados no passado. As suas fotografias nos induzem a perceber elementos mágicos presentes nos rituais¹⁸, que não são nos dados a ver por não pertencermos à cultura dos Yanomami. Nesse sentido, TACCA (2011, p. 220) aponta que Andujar “apresenta-nos a possibilidade do invisível, a fotografia assume outra função, a de magicizar nosso deslumbramento com as luzes imanentes do sobrenatural”, e continua, “revela uma poética sobre o outro muito distante do cerco imagético realístico da antropologia, e a ideia do índio tradicional ganha outra dimensão, agora contemplando a complexidade dessas culturas próprias”.

Percebe-se que algumas dimensões da visualidade sobre os indígenas pela fotografia possuem uma historicidade clara, na divisão de uma visão positivista e antropológica, com qualidades realísticas do olhar europeu imerso nas discussões do racismo-científico do século XIX (SCHWARCZ, 1993); da fotografia ufanista e antropológica do período da primeira metade dos anos 1900, quando o indígena foi percebido nos campos da Sociologia, Antropologia e História como membro fundador da sociedade brasileira, reafirmando a partir do uso indiscriminado da fotografia para fins de *marketing* político e social dos governos e elites, que utilizavam nesse momento o mito da chamada democracia racial (SCHWACRZ, 1993; ALBERTO, 2017¹⁹) e, ao longo dos anos 1970 e 1980, uma visualidade imersa no cotidiano dos indígenas, ainda

¹⁸ A partir do uso de elementos óticos e da técnica fotográfica na mistura de cores, movimentos, sensações, conforme apresentado mais detalhadamente por Mauad (2012) e pela própria Claudia Andujar (2019) em depoimento no seu último livro fotográfico publicado pelo IMS.

¹⁹ A obra da professora Paulina Alberto é interessante na perspectiva de desconstruir a noção de democracia racial no Brasil, a partir de releitura e pesquisa acadêmica de intelectuais negros no século XIX no Brasil, além de revisitar conceitos que forçaram o “Mito das três raças” de Darcy Ribeiro e outros intelectuais deste período em que as fotografias foram feitas pelas Comissões Rondon. Paulina Alberto é pesquisadora da Universidade de Michigan (EUA) e doutora em História pela Universidade da Pennsylvania (EUA).

que coexistindo com as outras visualidades passadas, presentes em outros meios além dos da academia e do campo das artes visuais.

Nair Benedicto e os “Índios molhados”

Nair Benedicto estava em processo de formação profissional no período em que Claudia Andujar passa a conviver com os Yanomami e publicar suas fotografias. Ela comenta que Andujar foi uma referência para sua carreira, justamente por romper essa visualidade e a prática fotográfica feita em diversos temas até então, além de ter uma preocupação em auxiliar os profissionais mais jovens, como era o caso de Nair Benedicto. Segundo ela:

A Claudia foi sempre uma referência, porque naquele período era muito raro encontrar fotógrafos com visão política. A Claudia tem uma postura política. E eu gostava muito do trabalho dela também. Por trás da Claudia formal, tem uma pessoa muito humana. Gosto muito da Claudia, tenho uma admiração profunda por ela, por ela ter essa coisa da luta, da briga. Mas também por ela ter feito o esforço de ajudar os fotógrafos mais jovens, o que ninguém fazia na época. Não me lembro de nenhum homem que tivesse essa preocupação. Ela tinha. Tanto que a gente quase trabalhou juntas. Mas eu estava naquele momento muito envolvida com o trabalho dos operários e da cidade. Com a Maureen [Bisilliat] eu também cruzava. Mas ela e a Claudia já estavam em um patamar mais conhecido²⁰.

O período pós-1970 é marcado também por diversas mudanças sociais, econômicas e ambientais no país²¹. Desde o desmatamento da floresta amazônica, a prática da grilagem e a exploração de recursos minerais ao longo de toda década de 1980 (com o exemplo máximo a extração de ouro na Serra Pelada). Muito bem pautada por jornais, revistas e fotógrafos(as), a região Norte do Brasil estava se tornando uma região muito fotografada nesse período (COELHO, 2012, p. 239).

²⁰ Depoimento de Nair Benedicto para a revista *Zum*, 2019.

²¹ Cf. LUNA; KLEIN, 2014.

Ao longo dos anos 1980 e 1990, diversos fotógrafos(as) dedicaram seu tempo para registrar os povos indígenas em diversas partes do país²². Entre eles, destacaria o trabalho de Marcos Santilli, Miguel Rio Branco, Thomas Jorge Farkas, Maureen Bisilliat, Sebastião Salgado, Pedro Martinelli, Pedro Kuperman, Juca Martins, Miguel Chikaoka, Milton Guran, Carlos Carvalho, Luiz Braga, Paula Sampaio, Elza Lima, Luigi Mamprin, Rogério Reis, Araquém Alcântara, João Roberto Ripper dentre diversos outros(as) profissionais brasileiros.

Esse foi um período marcado pelo Plano de Integração Nacional, lançado pelo governo militar no início dos anos 1970, mudando drasticamente a vida da população no norte do país. Seus objetivos eram assegurar o controle brasileiro sobre o território, no sentido de ampliar a fronteira agropecuária, com incentivos fiscais para as grandes empresas que se instalassem na região; aumentar a área de povoamento com o estímulo à criação de agrovilas formadas por migrantes nordestinos e trabalhadores do Sul do país; possibilitar a exploração e o escoamento das jazidas minerais²³. Também era plano do governo militar a construção de estradas no meio da floresta amazônica – os projetos do PIN²⁴ “constituía além da famosa Transamazônica outras 17 estradas – a especulação com o preço da terra, a invasão de terras para o garimpo” (COELHO, 2012). Tudo isso na década de 1970 e 1980.

Essa situação crítica para os povos indígenas fez com que uma grande leva de profissionais da imagem fosse deslocada para essa região, tanto de forma independente, quanto por via de instituições de pesquisa como a Fundação Oswaldo Cruz (em pesquisa sobre a vida dos povos da região norte do país); por bolsas de fotografia de instituições como Funai, Funarte, Unicef e Vitae; também a partir do financiamento de instituições de arte e museus de fora do Brasil, como o Kunstmuseum Des Kantons Thurgau (Suíça), Guggenheim (Estados Unidos); e por jornais e revistas semanais que constantemente enviavam seus fotógrafos para coberturas fotográficas na região, como a *Veja*, *IstoÉ*, *Time*, *Newsweek*, por exemplo.

²² Cf. MONTEIRO, 2015.

²³ Cf. MARTINS, J. de S., 1991.

²⁴ Cf. Decreto-Lei nº 1.106, de 16 de junho de 1970.

Nair Benedicto também forma uma produção variada de fotografias nessa região. Com as temáticas do trabalho de mulheres nas regiões próximas da exploração de madeira, a cobertura da exploração de ouro na Serra Pelada até a fotografia documental dos povos Araras no Pará, em 1985.

Após uma enchente ter ocorrido em sua casa a parte de seu acervo de negativos fotográficos, que compunham as imagens dos povos Araras no Pará em 1985, ficaram danificados irreversivelmente. A consequência dessa enchente alterou fisicamente os negativos, modificando cores, alterando tons e misturando texturas da química fotográfica da emulsão das películas²⁵. Essa alteração fez com que Nair Benedicto percebesse outros significados visuais para as imagens, que foram expostas em 2016 na Casa da Imagem, no centro da capital paulista, junto com outras fotografias do período da ditadura militar e redemocratização, feitas por ela.

A exposição de Nair Benedicto na Casa da Imagem, intitulada “Por debaixo do Pano” iniciava justamente com as fotografias danificadas pela enchente. A sala de entrada da Casa da Imagem foi rodeada de fotografias com mais de 1m de largura e altura dos indígenas Araras e Kaiapós em tons magenta, verde, preto, amarelo e marrom (Imagem 1). Essas primeiras imagens davam o tom inicial do desenvolvimento de todo o resto da exposição, que apresentou fotografias sobre o trabalho infantil, a tortura na ditadura militar (com fotografias expostas de cabeça para baixo, simulando a visão que a própria Nair teve ao ser torturada pelo pau de arara) e também fotos do norte do Brasil, apresentando um pedaço do seu acervo danificado pela enchente, e outra, em fotos preto e branco, ainda bem preservadas.

²⁵ Para compreender um pouco mais sobre a estrutura física dos negativos, recomendo a leitura da obra de Millard W. L. Schisler (1995).

Imagem 1: Kaiapós, 1989, Altamira – atual região da Hidrelétrica de Belo Monte. Película 35mm



Fonte: Fotografia de Nair Benedicto – Acervo Digital N Imagens (sem tamanho definido digitalmente).

Imagem 2: Araras, 1985, Pará. Película 35mm negativo colorido



Fonte: Fotografia de Nair Benedicto – Acervo Digital N Imagens (sem tamanho definido digitalmente).

Tanto Nair Benedicto quanto Rogério Reis, fotógrafos contemporâneos e com formação semelhante, trataram de registrar diversos grupos indígenas a partir de um olhar sobre o cotidiano. Se afastaram da visualidade antropológica e naturalista do passado e realizaram pautas para projetos na imprensa, agências fotográficas e de cunho documental. Algo que é mais visível na Imagem 2, por exemplo, com dois indígenas Araras caçando com arco e flechas no Pará. Essa fotografia é uma das mais preservadas da enchente. De cima a baixo da imagem duas *cortinas* magentas de emulsão vão corroendo a imagem até o centro, deixando apenas o sorriso e olhar dos dois indígenas, o foco inicial da fotografia de Nair. É um efeito acidental que, como veremos mais a frente, facilitou o surgimento de outros significados nas imagens e também o direcionamento do olhar do observador.

Já a Imagem 1 possui um significado mais político para nossa atualidade. Primeiramente devido às recentes disputas pela construção da hidrelétrica de Belo Monte, fragilizando e colocando em risco a vida de indígenas da região, e de outra forma pelo cotidiano de rituais dos homens Kaiapós, se vestindo para ritualizar a guerra, em um contexto de 1985 também marcado pelas lutas pelo reconhecimento dos indígenas como cidadãos brasileiros e pela proteção de suas terras, com uma relação direta das lutas atuais. Porém, o desgaste da água na emulsão provocou a alteração dos tons e da estrutura física desse fotograma, passando ao observador uma postura mais reivindicatória e de luta, tanto pelos rostos sérios dos indígenas quanto pela falta de foco na emulsão, que faz com que os observadores dessa imagem tenham de ficar olhando para elas com mais calma e tempo.

A sobreposição de tons das fotos feitas por Nair Benedicto no Pará demonstra sensações diferentes, dentre elas o apagamento da memória, de maneira física e material nas películas danificadas, mas ao mesmo tempo a persistência de uma visibilidade agora ressignificada pelas marcas da água na emulsão – e exposta em um lugar de memória de São Paulo – para que ainda possuam uma espécie de sobrevivência.

A luta dos povos indígenas no Brasil pós-2016, e especialmente durante o mandato de Jair Bolsonaro, também se tornou representativa desse tipo de imagem

feita por Nair, e acidentalmente modificada pela enchente – uma luta pela vida, pela terra e contra o desmatamento ilegal e grilagem na região norte do país, que também vão se esmaecendo em meio à uma enxurrada de avanços a favor do desmatamento e contra a continuidade de uma política de preservação e inclusão dos territórios indígenas.

Esse apagamento visual também pode ser relacionado ao que Paul Ricoeur apresenta em seu livro *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000). A questão colocada por Ricoeur é sobre a nossa relação com a temporalidade passada e os modos que dispomos para a recontar. As possíveis associações entre presente e passado ficam, portanto, no primeiro plano, se desenvolvendo, na parte final do livro, para a questão do esquecimento, para um momento de apagamento da experiência (e da experiência dolorosa, em particular, que pode ser atrelada aqui às constantes lutas dos indígenas perante PIN, exploração de terra, abusos de poder, dentre outros descasos que se repetem atualmente). Parte de sua obra também adentra territórios próprios da psicologia, antropologia, sociologia e história, como a Cultura Visual se propõe também (GUASCH, 2005).

Nair Benedicto buscou recontar visualmente estas experiências passadas a partir da imagem desgastada pelo tempo e pelo acidente. Suas fotografias sobre os indígenas, em especial estas afetadas pela enchente, persistem ao apagamento da memória, ao esquecimento visual e ao momento de deixar de fazer parte da experiência visual acerca da visualidade indigenista no Brasil dos anos 1980 (RICŒUR, 2000).

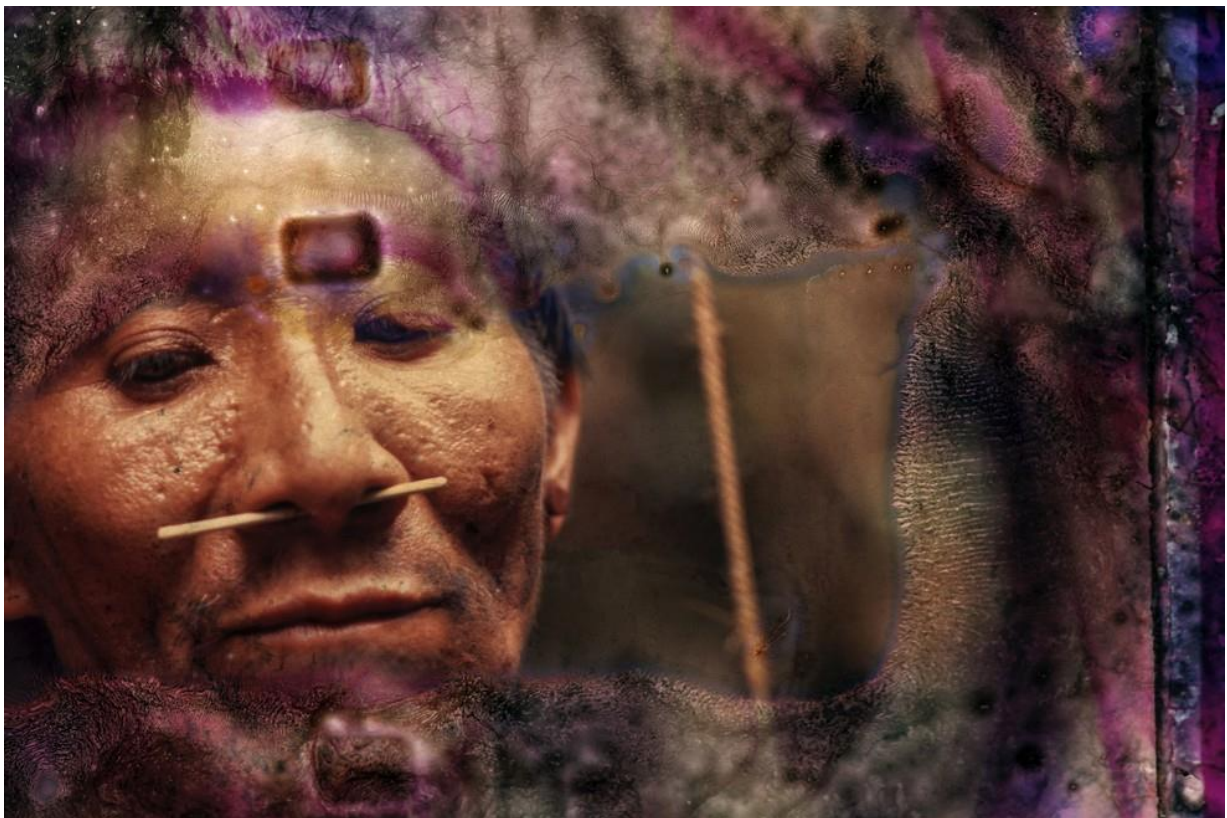
Compartilhando a tese de CERTEAU (2002) sobre “*l’absent de l’histoire*”²⁶, esse duplo olhar sobre o passado – na passagem de fotografias sobre o cotidiano indigenista ao acervo afetado pela enchente, prescreve questões sobre o limiar de uma quase ausência da imagem anti-retiniana (WALTER; CHAPLIN, 2002), do efeito *blur*²⁷ causado pela enchente nas imagens, e também por uma sobrevida à essas imagens

²⁶CERTEAU, Michel de. *L’absent de l’histoire*. In: *Histoire et psychanalyse: entre science et fiction*. 2. ed. Paris: Gallimard, 2002

²⁷ Algumas vezes embaçado, fora de foco, corroído pela água.

semiapagadas, que tanto serviram como documento e se tornam legitimadas pelo meio artístico (ROUILLÉ, 2009) ao serem expostas e impressas em livros fotográficos. São imagens que por pouco deixaram de existir materialmente, para que existissem no limiar entre o visível, identificável visualmente, ainda lembrando olhares, gestos, vestimentas e a presença da luta e resistência indígena (ver Imagens 1 e 3).

Imagem 3: *Sem título, 1985. Película 35mm negativo colorido*



Fonte: Fotografia de Nair Benedicto, Acervo Digital N Imagens (sem tamanho definido digitalmente).

Pouco a pouco, estas fotografias se transformam de registros sobre o cotidiano indígena, para o pertencimento ao campo das subjetividades e de um desencadeamento de sentimentos para outras imagens que a circundam (GUASCH, 2005). Além de sair do campo visual racionalizado e ordenado socialmente, pelo que conhecemos pela visualidade indigenista pós-1970, estas fotos se assemelham à produção de Cláudia Andujar pela sua singularidade quase ritualística (MAUAD, 2012), ao serem ressignificadas e propostas a serem olhadas após o acidente também como imagens

que, imersas na água e expostas em um espaço das artes, saem da proposta de serem apenas retratos e registros do cotidiano, para se tornarem registros da degradação. De um porvir do genocídio dos povos indígenas no Brasil do séc. XXI.

A fotografia na Imagem 3 se assemelha à Imagem 2, quando Nair foca novamente no rosto. Dessa vez com um close na face austera do homem, que olha para baixo. Novamente o registro de 1985, de caráter documental e também artístico (sendo exposto em galerias e livros fotográficos) passa a ser transformado pelo desgaste das bordas inferior, superior e direita da imagem. Deixa-se perceber com nitidez a parte central do rosto do fotografado, que era o foco inicial de Nair, mas agora salientado pelo acidente. O desgaste físico da emulsão se complementa com o olhar pensativo do indígena.

Essa série de fotografias danificadas pela enchente, que foram expostas na Casa da Imagem em 2016, foram nomeadas pela fotógrafa como *Índios Molhados*, pelo fato dos negativos terem sido submersos na água e terem sido danificados. Ela organizou estas imagens em um ensaio, que ganhou em 2017 o Prêmio Brasil Fotografia, em São Paulo, quando expostas juntas.

Além da sensação do limiar da visualidade ir se perdendo, o contexto que o país vivia quando realizado os registros era do descaso com os povos indígenas, por parte de empreiteiras, grileiros e governo militar (MARTINS, 1991). Na época que foi registrado, Nair e outros fotógrafos como Rogério Reis, davam atenção aos gestos, vestimentas e indumentárias (COELHO, 2012) utilizadas pelos indígenas. Registravam seus momentos ordinários do dia-a-dia, como retratos (Imagem 3), momentos de caça (Imagem 2) e rituais (Imagem 1).

Imagem 4: *Indígenas segurando a Constituição Federal de 1988. Película 35mm negativo colorido*



Fonte: Fotografia de Nair Benedicto, Acervo Digital N Imagens (sem tamanho definido digitalmente).

Após o cano de água estourar em sua casa em São Paulo, os significados visuais se transformam. Esse ensaio organizado passa a dar sentido também, de forma agora amplificada pelo dano físico, à destruição das vidas indígenas, da mata atlântica, dos atos que ferem a Constituição de 1988²⁸ (ver Imagem 4), pelo apagamento da memória ancestral de centenas de etnias no interior do Brasil.

A fotografia com indígenas segurando a Constituição Federal de 1988 (Imagem 4) foi uma das mais destruídas do acervo. Coincidentemente, ela reforça visualmente o foco da Nair Benedicto, com manchas e desgastes da emulsão corroendo a fotografia até o limite do foco nas mãos dos indígenas, que seguram a Constituição. Se tornando assim o único ponto nítido da foto, direcionando nosso olhar, tanto para a reivindicação que a Constituição seja levada a sério, que cumpram a lei e protejam os indígenas, além

²⁸ Que foi a única até então na história do país a estabelecer direito dos indígenas pela terra e a sua proteção, após uma fala memorável de Ailton Krenak no Congresso Nacional.

de reforçar o sentimento de que essa reivindicação está sendo afogada, sumindo, desaparecendo, junto com os indígenas. Há também a sentido visual pelas cores, avermelhadas e amareladas, que também podem nos remeter à imagem de queima, conforme nos incentiva Didi-Huberman (2010). Com pequenos riscos na emulsão, se assemelhando a fagulhas de labaredas de fogo, a imagem aparenta estar sendo queimada pelo tempo, adentrando significados de lutas dos indígenas perante as queimadas constantes na floresta Amazônica e uma queima também de suas memórias com um constante genocídio, que nos remete aos tempos coloniais até o presente.

São imagens corroídas pela água que, ressignificadas pelo acidente, vão também suscitar o questionamento a quem as vê sobre a situação social e política que o país viveu em 1980 e vive hoje. Quando expostas em 2017 e ainda presentes na visualidade da destruição, todas as questões defendidas nos objetivos do Plano de Integração Nacional de 1970 retornam agora, de maneira singular, pelo Ministério do Meio Ambiente de Ricardo Salles, em investigação pela Polícia Federal por incentivar que “deixem a boiada passar”²⁹ no contexto de pandemia mundial do Novo Coronavírus em 2020. Incentivando o desmatamento e a grilagem em terras demarcadas e protegidas por serem território indígena.

Considerações finais

A visualidade fotográfica sobre os povos indígenas no Brasil passou por diversos momentos, consumidos por interesses diversos, pautados tanto por um racismo-cientificista, pelo ufanismo sociológico até ser problematizado pelos próprios profissionais da imagem. Nair Benedicto fotografou os indígenas a partir de um olhar que já pautou as desigualdades, os trabalhadores, a dignidade humana, e possuía como referência nesse período Claudia Andujar, que conviveu com os indígenas e formou imagens que saíam do rumo tomado visualmente até então.

²⁹ “Ministro do Meio Ambiente defende passar a “boiada” e “mudar as regras” ambientais enquanto a atenção da mídia está voltada para o Covid-19” em Jornal do Globo, G1, Acesso em 25 de Junho de 2020. Disponível em <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/05/22/ministro-do-meio-ambiente-defende-passar-a-boiada-e-mudar-regramento-e-simplificar-normas.ghtml>>.

As fotografias de Nair Benedicto sobre os povos indígenas comumente foram sobre seus momentos triviais e cotidianos. Sobre ritos, caças, vestimentas, conversas e a vida rotineira em comunidades. Não diferente das suas produções sobre política e sociedade, em pleno momento de redemocratização, Nair Benedicto ressignificou suas imagens para narrar, pedagogicamente, causas sociais atuais. De forma a denunciar por meio da fotografia repetições do passado, como é o caso do ensaio *Índios Molhados*, que carregam os sentidos iniciais sobre o cotidiano mas também da denúncia do descaso público.

As fotos feitas por Nair Benedicto nos anos 1980 carregam também uma carga histórica pelo contexto que o campo da fotografia estava se estruturando no país. Era um momento de luta por direitos trabalhistas, por busca de espaço visual, por pautas que comumente iam em direção ao olhar sobre o outro buscando realizar a denúncia jornalística e também a documentação humanística (MAUAD, 2012). No presente, quando Nair ressignifica este ensaio, ela passa a perceber os registros do passado de forma diferente, compondo temas centrais do seu trabalho observado pela atualidade como do esquecimento, da experiência, do uso do passado e das significações que ele pode possuir no futuro (RICŒUR, 2000).

Essa visualidade se distancia das produções fotográficas do séc. XIX, início do século XX para adentrar no campo das visualidades dos anos 1970 e 1980, costumeiramente percebida como uma visualidade crítica de seu tempo (PROENÇA, 2017). São fotografias que problematizam desde o olhar sobre o outro, quanto o olhar do observador dessas imagens, que invariavelmente terá de se questionar se está realmente vendo apenas o que Nair focou, ou também outras imagens que circundam as suas fotografias (DIDI-HUBERMAN, 2010), agora alteradas pelo acidente molhado. Imagens essas não apenas fotográficas, mas de noticiários e também de falas de governantes que desejam explorar terras protegidas e corroer os povos indígenas, como as fotos de Nair foram, após molhadas pela enchente.

Referências

- ALBERTO, Paulina. *Termos de inclusão*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.
- ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- CERTEAU, Michel de. L'absent de l'histoire. In: *Histoire et psychanalyse: entre science et fiction*. 2. ed. Paris: Gallimard, 2002.
- ANDUJAR, Claudia. *A luta Yanomami*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2019.
- COELHO, Maria Beatriz. *Imagem da nação: brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Edusp, 2012.
- BENEDICTO, Nair. *Sobre mulheres e fotografia*. 09 de outubro de 2019. Disponível em <<https://revistazum.com.br/entrevistas/conversa-nair-benedicto/>>. Acesso em 20 de junho de 2020.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manatíal, 2010.
- GUASCH, Anna Maria. Doce reglas para una nueva academia: la nueva historia del arte y los estudios audiovisuales. IN: BREA, José Luís. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- LUNA, Francisco Vidal Luna; KLEIN, Herbert S. Mudanças sociais no período militar (1964-1985); Transformações econômicas no período militar (1964-1985). IN: *A ditadura que mudou o Brasil. 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- LUGON, O. *L'esthétique du document. 1890-2000: Le réel sous toutes ses formes*. IN: GUNTHER, André; POIVERT, Michel. *L'art de la Photographie. Des origens à nos jours*. Paris: Citadelles, 2007.
- MARTINS, J. de S. *A situação no campo e a conjuntura na época do último governo militar. Expropriação e violência: a questão política no campo*. São Paulo: Hucitec, 1991.
- MAUAD, Ana Maria. Imagens possíveis. Fotografia e Memória em Claudia Andujar. *Revista EcoPos*. Volume 15, numero 1, 2012.
- MEIHY, José Carlos S. *Manual de História Oral*. São Paulo: Loyola, 2018.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma história visual. IN: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; CAIUBY NOVAES, Sylvia (orgs.). *O Imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2005, p. 33-56.

MITCHELL, W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*. vol. 1, no. 2, 2002.

MONTEIRO, Charles. El campo de a Fotografía y las imágenes del Brasil em los años 1970-80: Entre el fotoperiodismo y la fotografía documental. In: *Artelogie*. n. 7, abr. 2015.

MONTEIRO, Charles. ETCHEVERRY, Carolina Martins. Agências de fotografia e a fotografia documental no Rio Grande do Sul: um estudo de caso sobre o foto- livro Santa Soja (1979). *História Unisinos*, v.23, n.3, 2019.

PROENÇA, Caio de C. *Fotografias do fotojornalismo no Brasil dos anos 1970: Pedro Martinelli e Hélio Campos Mello atuando em Veja e IstoÉ, aproximações e distanciamentos visuais*. Porto Alegre: PUCRS, 2017. Dissertação de mestrado em História.

RIBEIRO, Djamilia. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Senac. 2009.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

SOUZA JÚNIOR, Luciano Gomes de. *Engajamento político e prática fotográfica no Brasil dos anos 1970 e 1980*. Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Federal Fluminense (Instituto de Ciências Humanas e Filosofia). Niterói, 2015.

SCHWARCZ, Lilia. *Espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHISLER, Millard. W. L. *Revelação em preto-e-branco. A imagem com qualidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

TACCA, Fernando. O índio na fotografia brasileira. *Revista Hist. Cienc. Saúde*. Vol. 18, n. 1, 2011.

WALTER, John A.; CHAPLIN, Sarah. *Uma introdução a la cultura visual*. Barcelona: EUB Ediciones, 2002.

Depoimentos

BONI, Paulo César. Entrevista: Nair Benedicto. *Discursos fotográficos*, Londrina, v. 9, n. 15, 2013.

PROENÇA, C. de C. *Entrevista: Nair Benedicto*. Entrevista feita em Maio de 2016. Disponível no Laboratório de Pesquisa em História Oral, Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS.

BENEDICTO, Nair. *Sobre mulheres e fotografia*. 09 de outubro de 2019. Disponível em <<https://revistazum.com.br/entrevistas/conversa-nair-benedicto/>>. Acesso em 20 de junho de 2020.

ANDUJAR, Claudia. *A luta Yanomami*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2019.

Acervos consultados

Laboratório e Pesquisa em História Oral, Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS.

Laboratório de Pesquisa em História da Imagem e do Som, Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS.

Acervo fotográfico da agência N Imagens, pelas fotografias de Nair Benedicto de 1985-1989. Link de Acesso Digital: <http://www.n-imagens.com.br/>. Acesso em 20 de junho de 2020.

Acervo Histórico da Biblioteca Central da PUCRS. Revistas *Veja* edições de número 420 à 780 (1977-1979) e *IstoÉ*, edições de número 11 à 130 (1977-1979).

Museu da Comunicação José Hipólito da Costa. Coleção Revista O Cruzeiro. *O Cruzeiro*, 1 novembro de 1952 e *O Cruzeiro*, 22 agosto de 1953.

Acervo Digital jornal *O Movimento*. Núcleo de Pesquisa em Ciências da Comunicação – PUCRS.

Decreto-Lei nº 1.106, de 16 de junho de 1970. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/De1106.htm> Acesso em 20 de junho de 2020.

Enviado em: 12.09.2020

Aceito em: 09.12.2020